

# ACERCA DE LA CRÍTICA LITERARIA

JOSÉ ANTONIO LLERA

*Universidad Complutense*

*Probablemente mi querido poeta no hubiera suscrito esta afirmación pero, para bien o para mal, es el comentador el que tiene la última palabra.*

VLADIMIR NABOKOV, *Pálido fuego*.

Es cosa sabida que mientras que los autores se reproducen en progresión aritmética, los críticos se multiplican en progresión geométrica. Si en su célebre soneto Quevedo<sup>1</sup> hubiera preguntado no por la vida sino por la crítica, a buen seguro que su demanda no habría resonado en un lugar vacío; antes bien, habría escuchado un tropel de murmullos, ruido de zancajos, ecos en sordina, roncós vozarrones, gruñidos y alguien que carraspea buscando la palabra cortés para salir del paso. *¡Ah de la crítica!* La sociedad sin críticos que imagina George Steiner al principio de *Presencias reales* no es ni el desiderátum malicioso del pope de la crítica mundial ni la utopía negativa con la que trata de vindicar su profesión, sino una llamada a la sensatez en una época en que el discurso alejandrino parece empenacharse cada vez con más músculo, exhibiendo en el sitio más visible sus laureles de hojalata y sus golosos productos de repostería. ¿Sería verosímil la frase de Plinio aplicada a la crítica? ¿Seguro que no hay crítico malo? Dan ganas de decir que primero las mujeres y los niños. Y es que, más allá de su estatus epistemológico, dadas la espiral superfetatoria del discurso secundario y la normativa partenogénesis en que se haya instalada, la crítica corre el peligro de

---

<sup>1</sup> Quevedo juega con la frase hecha *¡Ah de la casa!*: «“¡Ah de la vida!”... ¿Nadie me responde? / ¡Aquí los antaños que he vivido! / La Fortuna mis tiempos ha mordido; / las Horas mi locura las esconde» (*Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. de I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998, p. 5).

convertirse en un ejercicio inútil para pasar las tardes, entretenimiento folletinesco, apretada sinopsis de contraportada o asignatura sólo provechosa para jeques iniciados en códigos jeroglíficos, para los peregrinos de Eleusis que cultivan en lugar de cornezuelo del centeno alegrías de la huerta como *metasememas*, *isotopías* y *cronotopos*. Si Platón, escocido por el trato que la democracia ateniense había dispensado a su maestro, propuso una República ideal sin poetas (y a eso parece que nos acercamos en nuestra civilización posmoderna), no parecería muy dañosa para lo humano la hipótesis de una sociedad sin críticos. Ahora bien, la fantasía de Steiner debe comprenderse en sus justos términos: es lo mismo que nos lleva a maldecir el agua en medio de un tifón. *Uti, sed non abuti*. Los metatextos son necesarios porque cumplen una función orientadora, didáctica, informativa; su carácter secundario, por más que proteste la deconstrucción aduciendo que la traza original no existe, es sólo una cuestión de causalidad, no jerarquizante desde la perspectiva estética, ya que el comentario puede muy bien sobrevivir a la obra.

Me encomiendo a Daumier para pintar una caricatura, y ruego al público de la platea que no se inquiete. Catalejo en mano, miro a barlovento. En aquellos valles, rodeados de coníferas y bien alimentados por el señor feudal, habita la tribu de los Críticos de Suplementos. La ciencia antropológica ha demostrado que, dependiendo de las estaciones, de los lazos de sangre que hayan contraído y de la voluble masa de sus afectos, suelen ser ora huraños y poco receptivos al trato humano, con dejes agresivos como los antiguos escitas que describía Heródoto, ora alabanciosos y adictos al cortejo. En suma, son luneros: embellecen un poco artificialmente el bosque con sonos apolíneos o practican la tala estratégica o caprichosa de los grandes y de los chicos, amparados en un método que en nada difiere del discurso propagandístico: simplificación, fáciles antinomias, excelencias de la mercancía, colorines, etc. Moldeado a placer su mensaje por el medio, al fin todo se comprende si pensamos que estamos ante el venerable *genus demonstrativum* aristotético (alabanza o vituperio), y que no se plantea otro objetivo que la persuasión y la puesta al día del lector. Uno de sus peores vicios consiste en su defensa de los criterios valorativos argumentando, de seguido, que su discurso acarrea también pruebas de hecho incontrovertibles. Huelga decir que los ejercicios de ensañamiento, con o sin decapitación, dejan en evidencia al crítico; por contra, cuando se enarbola siempre el incensario y las hierbas aromáticas está dañando su reputación y la del autor, pues, tratando de hacer votos para ayudante

de cámara, descuida los deberes salomónicos de su oficio y deja al autor en la posición del necio que recibe siempre el laurel y los santos óleos.

Ahora Gulliver abandona el país de Liliput donde el adanismo es la ley y arriba a las costas de la Academia, donde don Hermógenes, el personaje de *La comedia nueva* de Moratín, recibe pantagruélicos banquetes y homenajes. Enormes estatuas de bronce jalonan las avenidas. Impera la ley marcial. Lo que antes era solipsismo, ahora brota en forma de endurecida teoría: escasean las lecturas y abundan las compilaciones propias de un yo deflacionario, a quien le da pavor desasirse de la argumentación por autoridad. Es la tierra del Método y de la nota a pie de página, segregada pacientemente en la consola del ordenador, como el caucho escurre por la corteza de ciertas plantas tropicales. Pero si durante siglos el espejo era la ciencia positiva, no había más remedio que pasar estas maniobras, formarse una reputación que se canjea por cada metro impreso de aparato crítico. Afortunadamente, los mejores, fatigados por tanta impedimenta y ferretería tipográfica, nos han enseñado a tratar de escapar de la represión del código, a desinhibirnos, a que se oiga la voz propia por entre los intersticios de tan magna montaña de cascotes, a intentar ser claros y profundos, a cruzar sendas y lenguajes (pintura, literatura, música, cine). Aunque muy enteco y con avitaminosis incipiente, de esta región es natural quien les escribe.

Lo anterior es ciertamente un *retrato cargado*, una caricatura que como tal conquista su propia verdad estética. Pero lo cierto es que el hábito no hace ni deshace al monje. El género de la crítica periodística, además de su galería de aberraciones, ha dado frutos nada desdeñables cuando pensamos en Azorín (él acuñó el marbete de *crítica militante*), Larra, Varela, Ortega o Clarín. Y la crítica académica, más allá de su endogamia, también cumple una función: la lectura atenta o *close reading*. Sin embargo, lo deseable sería que la crítica impresionista mirase de cuando en cuando hacia arriba, que se recetase esas aguas termales que responden al nombre de *formación, gusto y sentido del oficio*. Por otro lado, discrepo de la opinión de Miguel García-Posada<sup>2</sup>, quien afirma que el programa de una crítica apasionada no es realizable en el ámbito universitario (¿qué hay de Dámaso y de Salinas?); lo que no es realizable en dicho ámbito es la crítica del veredicto y la guadaña. Lo cierto es que la crítica académica

---

<sup>2</sup> *El vicio crítico*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, p. 103.

debe bajar más a menudo a las calles y a las plazas, sin temor a dejar la hornacina vacía, sin el remordimiento incomprensible de que está aguando el vino. En cuanto a la crítica escrita por creadores, tan habitual en los suplementos, nos asalta el recelo de Eliot, poeta y crítico para más señas: «Cuando el crítico es además poeta siempre se sospecha si la finalidad de sus afirmaciones no será otra que la justificación de su propia práctica poética»<sup>3</sup>.

Estilizo al máximo mi lápiz y paso revista a lo que hemos ido dejando en el horizonte. La crítica decimonónica nos legó en herencia clasificaciones, ristas, cronologías y centones abullonados. La crítica biográfica, como después el psicoanálisis y el marxismo, probaron a vaciar con su afilada y bruñida cornamenta los delicados intestinos del autor o de la época, implantaron una interpretación determinista de la obra arrumbando lo que en la vida de los autores o en el contexto histórico iba claramente contra la obra (y viceversa). Los diarios más exquisitos están penetrados de ficciones tácitas o explícitas, las verdades más contundentes están a veces mediatizadas por el interés y la racionalización, el genio rema a contrapelo de la historia, desafía el horizonte de expectativas. Los formalismos sólo nos curaron a medias de estas metodologías, girando el visor hacia el texto y alumbrando nociones útiles como la de *dialogismo*, *extrañamiento* o *desautomatización*. Buscaron una ciencia firme con la que callar los muestrarios y las prolijidades de la crítica decimonónica; nos enseñaron la entraña del artefacto lingüístico, desarmaron con astucia el mecano de la lengua en busca de un santo Grial llamado *literaturnost* que en realidad no existía: la *literariedad* ni es el reverso de la lengua estándar ni es una noción transhistórica, pues cambia según los contextos y el público. Como advierten los teóricos de la estética de la recepción, es la comunidad lectora la que termina por institucionalizar o canonizar un texto en el ámbito de la literatura, o quien decreta su expulsión dentro de un territorio cuyos límites mutan con el tiempo. Los estructuralismos se deshicieron de la intención del autor y de la historia externa en beneficio de la gramática del texto, recurriendo al expediente de las oposiciones binarias para hallar las claves del sistema, fundado en leyes de composición, transformación y autorregulación. Sin embargo, ¡qué pobres nos parecen hoy los haces de equivalencias formulados por Jakobson en su célebre comentario a «Les Chats» de Baudelaire! El posestructuralismo y la deconstrucción señalaron las

---

<sup>3</sup> *Función de la poesía y función de la crítica*, ed. y trad. de J. Gil de Biedma, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 58.

fallas de la estructura y desvelaron el artificio de dicotomías presuntamente incontestables como esencia/accidente, lengua/habla, significante/significado. Este saludable ejercicio de diablo cojuelo degeneró a veces en una simple inversión de jerarquías que se tradujo en el fetichismo del significante, de la ficción y de la dimensión figurativa del lenguaje. Puesto que la referencia había caído en desgracia, todo texto es un *Ecce Homo* inscrito en una infinita cadena textual, pese a que, como avisa Eco, la interpretación de la obra no puede confundirse con el *uso*. En este sentido, quiero traer a colación la cita que figura en el umbral de este artículo. *Pálido fuego*, la novela de Nabokov, puede leerse como una parodia extrema de lo que años después Riffaterre llamará el *archilector*. El divertido y extravagante Charles Kinbote encarna la figura del crítico que usa el texto como pretexto para contarnos sus manías y neurosis; cuanto más se afirma como buen narrador de la historia de su vida (una disparatada historia de espías y complots), más se desacredita como crítico literario. Kinbote se autoerige como el albacea legítimo del genio creador, John Shade, y rastrea su huella en la obra del poeta, buscando las «deudas subliminales» que a su juicio el autor ha contraído con el exégeta. El subrayado del crítico acaece con la muerte real y simbólica del autor, y Kinbote ejemplifica los desmanes de la *falacia intencional* (New Criticism): su razón de ser como crítico depende de que la supuesta trama autobiográfica sobre la que se gesta el poema sea legible en virtud del protagonismo del crítico. El salto cualitativo es hilarante: el poema de Shade no reflejaría la experiencia del autor, sino que reproduce como un espejo la biografía del crítico. Al ignorar por completo el trabajo hermenéutico, su vaivén narrativo de hipótesis y aproximaciones, Kinbote no lee, *se lee*, apostrofa toda una burlesca ideología del narcisismo.

Para que el árbol no muera bajo el peso de las enredaderas (la imagen es de Steiner), la propuesta «ecológica» que enuncio equivale a una conjura para evitar el desmantelamiento de la crítica y la veladura de la obra. Ecología primero en relación con la obra: necesidad no sólo de preservar el canon, sino también de expandirlo, de adivinar su contingencia histórica. Ecología en relación consigo misma: la crítica debe comprimir, podar y vigilar su crecimiento para que éste no se convierta en metástasis. Toda metodología de la lectura debe ser posterior a una deontología de la lectura, que se resume en una vuelta al *oikos*, a la humildad (de *humus*, ‘tierra’). El autor, ante todo, debe ser digno de la Obra que ansía; el crítico ha de ser digno del texto que lee y de los lectores para los que escribe. Un deber esencial del crítico, que comparte con el autor,

consiste en agrandar al tamaño de su papelera. La lectura responsable, que no poluciona, se funda en la máxima de la argumentación imparcial, del rechazo a la evidencia privada, al tópico y al prejuicio. Pese a que el juicio estético posee un carácter no apodíctico y como observó Roland Barthes sólo puede hablarse con propiedad de su *validez* y no de su verdad (la verificación y el silogismo pertenecen al discurso científico), ello no significa, como quiere Stanley Fish, que el crítico sea en realidad un buen sofista<sup>4</sup>. La lectura responsable parte de la presuposición moral de que el crítico desea compartir con el lector el significado y las significaciones de la obra en el marco de un diálogo en el que se apresta a escuchar, dudando más de la insuficiencia de su lectura que de la inteligibilidad o la mudez de lo que lee. La tarea conjetural que representa toda hermenéutica se basa en factores estructurales sistemáticos y en factores contingentes que sometidos a hipótesis y contrastes deben regularse racionalmente sobre una ética donde «el respeto al texto ocupa el lugar del respeto a una persona»<sup>5</sup>. (Es hermosa la etimología de la palabra «respeto», del latín *respicere*, ‘mirar una y otra vez’).

La obra postula su lector modelo, pero precede a cualquier tipo de metodología crítica: sólo está atenta a su crecimiento interior. La contención y el llamado a poner los pies en la tierra (el *humus*) pasa también por una tendencia metodológica integradora, por un acercamiento más poroso y, si cabe, más promiscuo a las distintas escuelas, que a menudo utilizaron a las precedentes como el punto de apoyo que garantizaba dialécticamente su propia identidad, la *raison d'être* de su sistema totalizador. Si, como estudia la pragmática, todo enunciado para ser pertinente ha de adecuarse al contexto, lo interdisciplinario actúa como una perspectiva aérea que rompe los maximalismos exclusivistas que reivindicaban uno solo de los agentes semióticos (el autor, el texto, el receptor o el entorno extralingüístico), haciendo abstracción de que el objeto es lo que determina siempre la lectura. De este modo, la crítica se salvaguarda como un *juego trascendente*, en el que conviven los hechos y los valores, la libertad y el compromiso, la seriedad y el humor. Quien lo jugó lo sabe. Wolfgang Iser<sup>6</sup>, dentro de la estética de la

---

<sup>4</sup> Véase «Retórica», en *Práctica sin teoría: teoría y cambio en la vida institucional*, trad. de J. L. Fernández-Villanueva, Barcelona, Destino, pp. 257-303.

<sup>5</sup> M. Prandi, *Gramática filosófica de los tropos*, Madrid, Visor, 1995, p. 68.

<sup>6</sup> *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 250 y ss.

recepción, ha aplicado las investigaciones de Roger Caillois sobre el juego a su teoría general de la lectura, y ha descrito como eminentemente lúdica la relación dinámica que se establece entre las indeterminaciones que presenta el texto y la tarea hermenéutica del lector. Juego de ingente altura, en el que el análisis intensifica un goce que es a su vez una epifanía interior.

Para terminar me gustaría ocuparme, con el auxilio de los mitos, de dos modelos de crítica sobre los no ocultaré mi prelación. El primero de ellos sería lo que llamo la CRÍTICA ORACULAR. Su espacio es el oráculo delfico y su función la custodia al modo de Cerbero de la tradición y del canon. El crítico es el médium a través del cual se expresa la obra, por lo que resulta justificada la jerga críptica y ambigua (*ibis redibis non peribis*); es el poseído, el que se cree en posesión de los evangelios de la Belleza y de la Verdad: vaticina y es el instrumento de la revelación. Como la figura de Virgilio en la *Divina Comedia*, es él quien guía los pasos del lector en la ardua intelección de la Obra: «Allor si mosse, e io gli tenni retro» (*Inf.*, I, v. 136). En su ausencia, cunde el pánico: «“O caro duca mio, che più di sette / volte m’hai sicurtà renduta e tratto / d’alto periglio che incontra mi stette, / non mi lasciar”, diss’io, “così disfatto [...]» (*Inf.*, VIII, vv. 97-100). Sin embargo, el crítico no puede ser ya el divino y arrogante pastor porque su voz no es infalible; más bien, su papel se reduce a ser consejero del príncipe, que es el lector, a cultivar la preceptiva de la hipótesis, la firmeza de la vacilación, el diminuto alumbramiento. No hay una única vereda incógnita que conduzca al secreto porque éste aparece y desaparece con la presencia impenetrable de la evidencia allí donde no se busca; todas las rutas están habitadas y deshabitadas, y es necesario fatigar caminos para darse cuenta de que el relato de los propios pasos es el mismo que aún falta por recorrer.

El libro II de *La Eneida* empieza con la relación del héroe de la tragedia de Troya. Mientras ardía la ciudad, ciego por el ansia de venganza, su madre Venus le conmina a ir en busca de sus ancestros. El poeta nos describe a un Eneas que desciende veloz a la ciudad; protegido por el numen divino, retroceden ante él las flechas y las llamas: «Descendo ac ducente deo flamman inter et hostis / expedior; dant tela locum flamaeque recedunt» (II, vv. 632-633). Cuando el padre, Anquises, desea perecer entre las ruinas de la ciudad y rechaza el auxilio del hijo, Júpiter lanza un rayo y una estrella se posa sobre el monte Ida. Eneas toma sobre sus hombros a un Anquises que con la señal divina ha recobrado el ánimo; junto a su hijo Iulo, al que lleva de la mano, tratan

de ponerse a salvo, pero en el camino el héroe pierde de vista a su esposa Creúsa. Cuando quiere volver en su ayuda ya sólo puede conversar con su espectro, que se desvanece entre sus brazos: «Ter conatus ibi collo dare bracchia circum; / ter frustra comprensa manus effugit imago, / par levibus ventis volucrique simillima somno» (II, vv. 792-794). La llamada del arte es la llamada del origen al que se debe la crítica; brota en ésta un fuego interior que le impele al movimiento, a la osadía, a buscar los dioses propios y abandonar el trípode en el que descansa la Sibila consumida por la Voz entre estertores de azufre. Es un viaje hacia el sentido que implica riesgo, ya que el crítico sabe en el lugar de su triunfo aguarda la miseria, la imposibilidad de iluminar por completo la Obra, que se desvanece como una sombra (no otra cosa le había sucedido al autor, bajo el signo de Orfeo). La CRÍTICA RESPONSABLE confía en el significado y por eso su inmersión en las llamas no es un viaje al fin de la noche. El peso del Padre sobre los hombros le dice a quién se debe, pero el hijo que pone a salvo le permite vivir su propio destino en la ficción, en una *escritura* ajena a la soberbia (*hybris*) porque antes ha reconocido su linaje: cuantas más obligaciones ha contraído con su propio estatuto, más libre se siente.